

Claus Bockmaier

Vortrag zum zehnjährigen Bestehen der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft Ingolstadt (3. Dez. 2005)

Ich freue mich, dass ich heute als Vertreter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Hochschule für Musik und Theater München zu Ihnen sprechen darf. Herr Prof. Mauser, Rektor der Hochschule und Leiter dieses Instituts, hätte das gern selbst getan; er muss aber wegen Filmaufnahmen länger als geplant in Salzburg bleiben und hat mich gebeten, diesen kleinen Vortrag an seiner Stelle zu übernehmen – zumal künftig eine Zusammenarbeit unseres Münchner Instituts mit dem Ingolstädter Simon-Mayr-Institut entstehen soll. Auch wenn ich selbst nun kein Experte für Simon Mayr bin, ist mir das eine willkommene Gelegenheit, Ihnen sozusagen als »neutraler« Musikwissenschaftler zu zeigen, wie sich dieser Komponist mir persönlich darstellt und welche Überlegungen ich mit ihm verknüpfe. Es folgen also einige Bemerkungen zu Mayr – aus meiner musikhistorischen Sicht.

Ich möchte zuerst wenige Schlaglichter werfen auf den relevanten Kontext, das heißt auf die operngeschichtliche Situation im früheren 19. Jahrhundert – die ist nämlich äußerst spannend, sie befindet sich in einer mehrfachen Wandlung: Die alten musikalischen Formen erweisen sich entweder als Auslaufmodelle, oder sie werden durch besondere schöpferische Impulse in anderer Richtung wiederbelebt; neue Gattungstypen treten hervor. Bei der deutschen Oper zum Beispiel ist es so, dass die bestehende Gattung, nämlich das deutsche Singspiel, mit Mozarts *Zauberflöte* (1791) sein unübertroffenes Hauptwerk erreicht hat; in den folgenden Jahrzehnten aber wird diese Opernform neu bestimmt: In Webers *Freischütz* (1821) gibt es zwar auch noch gesprochene Dialoge und singspielhafte Nummern, aber die Gattung hat sich unter französischem Einfluss zur deutschen romantischen Oper gewandelt, die Sujets und der musikalische Ausdruck sind gegenüber dem 18. Jahrhundert grundlegend verändert. Der große französische Operntyp, die Tragédie lyrique, war seit Lully im späteren 17. Jahrhundert Repräsentationsmittel der absolutistischen Monarchie gewesen, unter dem Ancien régime. Nach der französischen Revolution, in der napoleonischen Zeit, konnte sie mit ihrer pompösen Gestalt unter neuen Vorzeichen noch für die Huldigung des Kaiserreichs erhalten. Schon eben der »Erfinder« dieser Gattung, Jean-Baptiste Lully, war übrigens italienischer Abstammung, und in den 1770er Jahren ist in Paris gerade der Deutsche Christoph Willibald Gluck zu ihrem »Retter« avanciert; unter Napoleon kommt es schließlich mit Spontini wieder einem Italiener zu, für das nochmalige Aufleben der Tragédie lyrique zu sorgen, mit drei

Werken für die französische Académie impériale de musique (von 1807 an). Danach erfolgt auch auf der Pariser Opernbühne ein revolutionärer Umschwung, weg von der traditionellen Bindung an die Repräsentation des herrschenden Regimes hin zur Befriedigung eines allgemeinen, man muss fast sagen »ausschweifenden« Publikumsinteresses; und so bricht sich der neue Typus der Grand opéra Bahn – der dann alles aufwendet, was Szene und Musik zu bieten haben. Die italienische Oper befindet sich in dieser Zeit ebenfalls im Umbruch. Die im 18. Jahrhundert herausragende Form der Opera seria, der ernsten Oper, die von den musterhaften Libretti Pietro Metastasio ausging und deswegen Metastasio-Oper heißt, ist nicht mehr tragfähig: Sie rückt nach 1800 sozusagen aus dem hellen Raum klarer dramatischer Konstruktion ins Helldunkel gegensätzlicher Leidenschaften, weg vom klassizistisch-rationalistischen Formideal hin zur expressiveren Stimmungsschilderung und Textausdeutung – darin entwickelt sie gewissermaßen eine eigene Ausdruckshaltung gegenüber der Romantik. Im Verhältnis zu den heiteren Operngattungen, die zwischenzeitlich in den Vordergrund gekommen sind, gewinnt die Opera seria damit neu an Gewicht und tritt wieder mit ins Zentrum des Musiktheaters. Diese Wendung ist verbunden mit einer Veränderung der musikalischen Formen und Mittel. Dabei wird der Grund für die große Geschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert gelegt, die später natürlich in Giuseppe Verdi ihren bedeutendsten Repräsentanten findet.

Inmitten dieser Umbruchsituation wirkt in Venedig bzw. Bergamo der Opernkomponist Johann Simon Mayr – als einer der maßgebenden »Weichensteller« für die italienische Oper im 19. Jahrhundert, und dies keineswegs nur als Lehrer des heute bekannteren Donizetti. In einem wissenschaftlichen Buchtitel wird Mayr daher treffend als »Father of the 19th Century Italian Music« bezeichnet. Auch hier stoßen wir auf das bezeichnende Phänomen, dass sprachspezifisches Musiktheater von einem Ausländer entscheidend neu profiliert wird. Dies geschah bei der italienischen Oper früher schon durch Johann Adolf Hasse in Dresden, und bei der französischen Oper, wie vorher erwähnt, durch Gluck und durch Spontini. Jetzt ist es ein bayerischer Musiker, der in Italien zum repräsentativen und gefeierten Komponisten aufsteigt. In Bezug auf das frühe 19. Jahrhundert bietet allein schon dieser transkulturelle Aspekt einen faszinierenden Ansatzpunkt für nähere Forschungen: Dass 50 bis 100 Jahre früher deutsche Komponisten ihren Schliff in Italien erhielten und dort ihre ersten Erfolge feierten, war naheliegend – denken wir an Händel oder an Johann Christian Bach; in der musikgeschichtlichen Situation um 1800 aber wirkt das überraschend, zumal Simon Mayr trotz hervorragender Angebote aus dem Ausland, vor allem aus Paris, bewusst in Bergamo geblieben ist. Im Stammland der Oper hat er nun an der Weiterentwicklung der italienischen Opernform ent-

scheidenden Anteil, und zwar konkret – so könnte man sagen – auf ihrem Weg von der Nummernoper zur Szenenoper; ja: Simon Mayr füllt im betreffenden Kontext gleichsam den weißen Fleck aus, der bei entfernter Betrachtung kurz gesagt zwischen Mozart und Rossini liegt. Der gerne einseitig an Rossini festgemachte Aufschwung der italienischen Oper geschieht in dem Sinn keineswegs voraussetzungslos. Vielmehr vermittelt Simon Mayr hier geradezu zwischen den zwei geschichtlichen Epochen, des 18. und des 19. Jahrhunderts. Sein eigenes Œuvre fordert zur tieferen Untersuchung dieser Wandlung unmittelbar heraus, vergleicht man etwa die Komposition seiner ersten »scrittura«, der Oper *Saffo* (1794 für Venedig), mit einem seiner bedeutenden letzten Bühnenwerke wie *Fedra* (1820 für Mailand). Wie sich dazwischen sein Personalstil verändert, ist operngeschichtlich von größtem Interesse.

Mit herausragendem Erfolg und international anerkannt bedient also der Komponist Simon Mayr dazumal alle Gattungstypen auf dem Feld des italienischsprachigen Musiktheaters: die Opera seria, Opera buffa, Opera semiseria sowie die sogenannte Farsa, den kurzen Einakter ernsten oder rührenden Charakters. Im Mittelpunkt seines Operschaffens aber steht, ganz auf der Höhe der Zeit, die Opera seria mit über 30 Werken. Zukunftweisend ist nicht nur die Auflockerung der Form in Richtung auf die »scena ed aria«, verbunden mit weiterführendem Einsatz des Chors, sondern auch die instrumentatorische Orchesterbehandlung mit besonderer Differenzierung des Bläsersatzes. Neben dem insgesamt dominierenden Opernanteil kommt in Mayrs Œuvre erhöhte Bedeutung dem Oratorium zu, meist mit biblischer Textgrundlage. Die etwa 10 Werke dieser Gattung stehen sich schaffenschronologisch in zwei Gruppen gegenüber: eine frühere der 1790er Jahre und eine spätere der 1820er Jahre. Dass ihm die Oratorienkomposition selbst auch wichtig war, zeigen theoretischen Äußerungen dazu in seiner Schrift *Cenni storici intorno all'oratorio musicale* – dort beklagt er die oft unzureichende geistliche Tiefe solcher Werke, als Opfer opernhafter Unterhaltungswerts. Damit kommen wir gleich zum dritten großen Bereich seines Schaffens: der Kirchenmusik. Dabei handelt es sich in der Hauptsache um Messen, Messensätze und -satzgruppen, Requiem-Vertonungen und zahlreiche Psalmen. Manche dieser Stücke zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Länge aus, in Verbindung mit quasi konzertanter Behandlung des musikalischen Satzes. Das wirft ein bezeichnendes Licht auf seine Kapellmeister-Stellung an der Bürgerkirche Santa Maria Maggiore in Bergamo, und auch hier ergeben sich wichtige weitere Forschungsfragen: speziell zu den Spielräumen der Kirchenmusik nach 1800 unter weniger konservativen, weniger regulativen Bedingungen.

An wen hat Simon Mayr kompositorisch besonders angeknüpft? Naheliegenderweise spielt hier die etablierte zeitgenössische Opernmusik eine Rolle, etwa von Paër und Cherubi-

ni. In erster Linie sind es aber doch die Wiener Klassiker Mozart und Haydn, zum Teil auch Beethoven, die auf Mayr gewirkt haben. Als Aufführender war er mit Vokalwerken Mozarts und Haydns vertraut. Haydns *Schöpfung* zum Beispiel brachte er 1809 erstmals in Italien zur Aufführung, und aus diesem Werk gewann er auch wesentliche Impulse für die Komposition seiner neuen Oratorien der 1820er Jahre. Von Mozart inspiriert erscheint oft die melodische Gestaltung der solistischen Vokalsätze, jedenfalls in den früheren Werken – gerade auch, was die für Mayr typischen chromatischen Färbungen betrifft. Seine Verehrung Beethovens drückte sich in einer Kantate aus, die er auf den Tod des dritten Wiener Klassikers schrieb. Umgekehrt hat aber Mayr selbst Spuren bei jüngeren Komponisten hinterlassen, und das nicht zuletzt bei Rossini. So kehren besonders musikalische Themen aus Mayrs bedeutendem Oratorium *Atalia* von 1822 in zwei Opern Rossinis wieder.

Wenn ich nun Bezüge zu anderer Musik angesprochen habe, entspricht dies dem Bedürfnis des Historikers, Zusammenhänge wahrzunehmen und darzustellen. Ein Leitmotiv der Simon-Mayr-Forschung sollte aber sein, gerade zum individuellen Nerv des Komponisten vorzustößeln, das »Ureigene« seiner Musik gleichsam herauszudestillieren und anschaulich zu machen. Hier gilt es noch Wesentliches zu entdecken. Damit komme ich zu den Bemühungen der Wissenschaft. Seit Gründung der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft hat sich in dieser Hinsicht Einiges getan. 1995 musste ein musikwissenschaftlicher Kollege, Reinhard Wiesend, beim Mayr-Symposium hier in Ingolstadt noch beklagen, dass (ich zitiere) »der Forschungsstand selbst für den, der über ausgeprägten Pioniergeist verfügt, von eher lähmender Wirkung« sei. Diese erste Hürde ist in der Zwischenzeit glücklicherweise übersprungen, durch einige gründliche wissenschaftliche Studien. Davon möchte ich nennen: die zweibändige Arbeit von Uta Schaumberg über *Die opere serie Giovanni Simone Mayrs* mit chronologisch-thematischem Verzeichnis (2001), den Band von Iris Winkler über *Mayr in Venedig* (2003), außerdem eine in der Druckvorbereitung befindliche Studie von Anja Morgenstern über *Die Oratorien*. Diese umfangreicheren Monographien wie auch verschiedene Tagungsberichte bilden die Reihe »Simon-Mayr-Studien«, die mit Unterstützung Ihrer Gesellschaft und des Ingolstädter Kulturamts erscheinen. Ebenso hat man sich in Italien, von Bergamo ausgehend, intensiv um den Komponisten bemüht: Dazu gehören eine Neuausgabe der ersten Mayr-Biographie von Calvi durch Pier Angelo Pelucchi (Bergamo 2002) sowie eine Reihe von Kongressberichten. Es ist also gewissermaßen die Forschungsachse Ingolstadt-Bergamo, die Simon Mayr heute wieder ins Licht der Wissenschaft rückt. Angesichts der musikalischen Verbindung beider Städte durch Person und Wirkung Simon Mayrs würde sich übrigens eine Städte-Partnerschaft mehr als anbieten. Historiographisch jedenfalls beginnt sich der »weiße

Fleck zwischen Mozart und Rossini«, von dem ich gesprochen habe, zu füllen. Dabei hatten sich schon Anfang des 20. Jahrhunderts deutsche Musikforscher für Simon Mayr interessiert und über ihn geschrieben: Hermann Kretzschmar, der erste Berliner Ordinarius für Musikwissenschaft, besonders aber einer seiner Schüler: Ludwig Schieder mair – in seiner Habilitationsschrift steht Mayr im Mittelpunkt (*Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, in 2 Bänden veröffentlicht 1907 und 1910). Danach aber tat sich lange sehr wenig in der Mayr-Forschung, und man muss sagen, dass der Komponist und seine Musik ungebührlich am Rand stehengelassen wurden. Dem entspricht zum Beispiel die ganz unverständliche Tatsache, dass er im *dtv-Atlas zur Musik* (von 1977 bzw. 1985) nicht erwähnt wird, nicht einmal die Parallelität von Beethovens *Fidelio* und Mayrs gleichzeitigem Einakter *L'amor coniugale* ist hier vermerkt worden – obwohl in den 70er Jahren schon wieder neue Studien zu Mayr vorlagen, so von Arigo Gazzaniga und von John Stewart Allitt.

Auf deutscher Seite war aber die Gründung der Gesellschaft, deren zehnjähriges Bestehen wir heute feiern, ein entscheidender Initialimpuls für den wissenschaftlichen Fortschritt nach heutigem Standard. Damit wurde Simon Mayr zugleich »heimgeholt« in die Stadt, in deren Umland er 1763 geboren wurde (in Mendorf); hier in Ingolstadt wurde er als Zehnjähriger wegen seiner schönen Stimme ins Jesuitenkolleg aufgenommen, hier studierte er acht Jahre lang an der Universität – die später nach Landshut und 1826 schließlich nach München verlegt wurde (und an der auch ich heute als Privatdozent lehre). Nach Bergamo gelangte Simon Mayr 1798, dort ließ er sich nach den Jahren in Venedig auch endgültig nieder. Nun ist der große musikalische Sohn Ingolstadts hier wieder lebendig präsent – zumal die Simon-Mayr-Gesellschaft auch dafür Sorge trägt, dass seine Musik selbst vielfältig zum Erklingen kommt. So wurden im Rahmen der jährlich abgehaltenen Simon-Mayr-Tage schon mehrere bedeutende Werke aufgeführt: etwa die Oratorien *Atalia* und *Sisara*, jeweils unter Leitung von Franz Hauk, der für solche Aufführungen vor wenigen Jahren auch den Simon-Mayr-Chor gegründet hat. Die Simon-Mayr-Tage verwirklichen ja sehr schön die Festival-Idee, wonach theoretische und praktische Arbeit an Notentexten und Quellen miteinander für die Öffentlichkeit hörbar und sichtbar werden. Dabei ist es für Sie übrigens geradezu ein Glücksfall, dass Sie in Herrn Kollegen Dr. Hauk eine Person im Kulturamt haben, die Musikpraxis und Musikwissenschaft selbst kompetent in sich vereint. Man kann also dankbar auf das zurückblicken, was schon erreicht worden ist, und erwartungsvoll kann man der Realisierung weiterer Projekte entgegensehen. In Verbindung mit dem weltweit führenden Musik- und Bühnenverlag, Ricordi, ist eine Auswahledition der Werke vertraglich geplant – ein dringendes Desiderat, da bisher gar keine wissenschaftlich-kritischen Ausgaben zur Verfügung stehen; die aber ermög-

lichen erst eine weitergehende Aufführungsverbreitung. In Zusammenarbeit mit dem CD-Label Naxos sollen in absehbarer Zeit Werke eingespielt werden. Ein Zukunftsprojekt ist, die große Oper *Fedra* im Prinzregententheater München zur Aufführung zu bringen, übrigens in Kooperation mit unserer Musikhochschule – hier ich kann nur wünschen, dass dann Ihr Stadttheater Ingolstadt bezüglich Simon Mayr nicht in den Schatten Münchens gerät. Im nächsten Jahr wird es auch eine Ausstellung geben: »Simon Mayr – ein bayerischer Komponist in Europa«; diese Ausstellung mit anspruchsvollen Multi-Media-Präsentationen wird in Ingolstadt, Bergamo, Göteborg und London zu sehen sein. Im September steht parallel dazu auch wieder eine Forschungstagung auf dem Programm, in Verbindung mit unserem Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater München.

Die genannten Vorhaben verweisen exemplarisch sozusagen auf die Säulen einer Simon-Mayr-Renaissance, an denen vorerst zu arbeiten ist: an der Werkedition, der Wiederaufführung, der Dokumentation und der fachwissenschaftlichen Reflexion. Noch immer handelt es sich dabei um Pionierarbeit; noch ist der Schatz dieses bayerischen Komponisten nicht gehoben. Zwischen Orlando di Lasso im 16. und Carl Orff im 20. Jahrhundert gab es ja nicht allzu viele erstrangige Komponisten, die hauptsächlich in Bayern wirkten oder aus Bayern stammten. Simon Mayr gehört dazu, und die Bemühungen um ihn verdienen volle Unterstützung. Um hier auf längere Sicht erfolgreich voranzukommen, muss die Ingolstädter Forschung gezielter institutionalisiert werden. Wer je an einer musikalisch-wissenschaftlichen Edition mitgewirkt hat, der weiß, welche Anstrengungen das allein schon kostet. Ohne umfangreiche personelle Mittel ist so etwas gar nicht zu bewältigen. Besonders wertvoll sind die schon bestehenden internationalen Kontakte zu verschiedenen Forschungsstätten; aber um sie wirklich nutzen zu können, sind weitere Mittel notwendig. Kurzum: Das Simon-Mayr-Institut steckt als solches noch in den Kinderschuhen, und es braucht ein breiteres Fundament. Dabei soll auch eine gewisse Anbindung an das musikwissenschaftliche Institut der Münchner Musikhochschule weiterhelfen; darüber werden wir übrigens nächste Woche mit dem Ministerialbeauftragten konkret verhandeln. All diese Bestrebungen wird die Simon-Mayr-Gesellschaft sicher mit besten Anregungen und aller nötigen Ermutigung unterstützen. Die Chancen, mit Johann Simon Mayr einen einzigartigen bayerischen Beitrag zu den aktuellen Wiedererweckungen historischer Musik in Europa zu leisten, sind greifbar nahe. So möchte ich – wie gesagt: als »neutraler« Musikwissenschaftler – der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft von Herzen wünschen, dass sie in Zukunft viele Mitstreiter findet, nicht zuletzt unter den Musikfreunden hier am Ort. Ingolstadt kann die zunehmende Beachtung »ihres« Komponisten ja nur zum Besten dienen.